

Cátedra, taller libre, escuela popular: tentativas de enseñanza del grabado en Córdoba (1936-1943)

Professorship, Open Workshop, People's School: Attempts for teaching engraving in Cordoba (1936-1943)

Ana Sol Alderete

Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Argentina

anasol_alderete@yahoo.com.ar

ORCID id:

<https://orcid.org/0000-0003-4018-3377>

Resumen

Este trabajo aborda el rol específico de las distintas iniciativas de enseñanza del grabado en Córdoba, dentro de un estudio más amplio sobre el arte moderno en la ciudad entre 1936 y 1943. Aunque para ese entonces la Academia Provincial de Bellas Artes funcionaba hacía cuatro décadas, esta carecía de espacio, docentes y equipamiento para enseñar y aprender las técnicas de grabado. En contraste, distintos grupos y asociaciones de artistas asumieron la tarea de abrir talleres, escuelas y espacios en revistas dedicados a la disciplina, y demandaron el reconocimiento de sus obras e innovaciones en instituciones oficiales. Además, las y los artistas conceptualizaron el potencial que veían en las artes gráficas para sintetizar formas e ideas. Estas características indicarían que el grabado estuvo en el centro de una experiencia moderna definida por su voluntad constructiva, es decir, relacionada con el proyecto de vincular formas nuevas e instituciones artísticas.

Palabras claves

Grabado, Arte moderno, Academia, Arte de Córdoba, Grupos de artistas.

Abstract

This paper aims to identify the specific role played by different initiatives for teaching engraving in Cordoba, within a broader study about modern art in the city, between 1936 and 1943. The Provincial Academy of Fine Arts, although by then it had been open for four



decades, didn't have space, nor equipment, nor specialized staff to teach and learn engraving techniques. Instead, different groups and artist associations took on the task of opening workshops, schools and journals dedicated to the discipline, and demanded recognition in official institutions for their work and innovations. In addition, the artists conceptualized the potentialities graphic arts had to synthesize forms and ideas. This features would indicate that engraving was at the core of a modern experience characterized for a constructive volition, which is to say related to the project of tie up new forms and artistic institutions.

Key words

Engraving, Modern art, Academy, Art of Cordoba, Artist groups.

Introducción

Hubo un período en el cual la enseñanza del grabado o, más precisamente, la falta de un ámbito oficial para la enseñanza del grabado, fue una obsesión de los círculos artísticos de Córdoba. Durante esos años, referirse al tema implicaba la consideración de una miríada de asuntos asociados: el sistema de enseñanza en la Academia, el reconocimiento de la disciplina en los salones, las migraciones de artistas hacia y desde Córdoba, la vocación social de la obra múltiple y la articulación entre lenguajes modernos y técnicas gráficas.

Este período podría delimitarse entre 1936 y 1943, es decir, entre aquellos años en que se radicaron en Córdoba Mauricio Lasansky y Víctor Delhez, y su partida. Ese lapso abarca, asimismo, la conformación de la Asociación de Pintores y Escultores de Córdoba en 1938, y la apertura de su Taller Libre de Grabado un año después, bajo la dirección de Alberto Nicasio y Juan Carlos Pinto. A medida que esas figuras crecieron en su reconocimiento artístico, se forjó la idea de que Córdoba se convertía en un “centro del grabado”, a pesar de lo cual la enseñanza de la disciplina era una deuda incumplida en la oferta de formación artística en la ciudad. Esta ansiedad se vería parcialmente sosegada con la apertura del Taller de Grabado de la Escuela Normal Superior en 1942, coordinado también por Nicasio, esta vez en el marco de un proyecto institucional oficial.

Lo cierto es que en este mismo período se dieron distintas tentativas de enseñanza del grabado y cada una de ellas fue acompañada por una serie de valoraciones sobre lo que esta técnica tenía para decir sobre las artes en general: modernidad, humildad, singularidad, experimentación. ¿Cuáles eran las especificidades en cada una de esas propuestas? ¿Cómo se presentaron a sí mismas y qué alcances tuvieron en su momento? ¿Qué nos permiten decir sobre los rasgos de la modernidad artística en Córdoba? A través de dichas preguntas, este artículo analiza y reflexiona sobre las tentativas por la enseñanza del grabado en el período propuesto.

Lasansky y las polémicas por la libertad en la enseñanza artística

Mauricio Lasansky llega a Córdoba en 1936, con tan solo veintidós años. No obstante su juventud, contaba con un considerable reconocimiento como artista en salones de Buenos Aires y La Plata. De acuerdo con Romano (2017), quien ha reconstruido su inserción en los círculos intelectuales y artísticos locales, es posible que se radicase en la provincia gracias a la invitación de Antonio Sobral, para hacerse cargo de la Escuela Libre de Bellas Artes dentro de la Universidad Popular de Villa María que fundó este último¹. Es en este ámbito laico, público y experimental, y acompañado con entusiasmo por la opinión pública de la ciudad de Córdoba, se abre una primera controversia en relación a cómo esta experiencia ponía en cuestión los métodos de enseñanza de la Academia Provincial de Bellas Artes.

40

Algo de eso se percibe en el discurso que Santiago Monserrat brinda durante la inauguración de la exposición de la Escuela Libre de Bellas Artes, que tuvo lugar en Córdoba capital, en noviembre de 1937. Según reporta la prensa, el intelectual fue el encargado de comentar la tarea de Mauricio Lasansky y del escultor Vicente Puig, enfatizando cómo estos profesores simplemente encauzaban la vocación de las niñas y niños que asistían a la escuela, a quienes se refiere como “artistas en ciernes” (Se inauguró la muestra de la Escuela Libre de B. Artes de Villa María, 1937). Lo novedoso en la estrategia de enseñanza era la concepción del docente como un facilitador, cuya misión era acompañar la exteriorización de la mirada de la niña o el niño, sin encuadrarla dentro de “limitaciones que pueden malograr el impulso inicial”. Esta idea se vuelve más explícita en un comentario publicado dos días más tarde, firmado por Cornelio L. Saavedra, entonces director de la Escuela Normal “Víctor Mercante” de la Biblioteca Bernardino Rivadavia, es decir, colega de Lasansky y Puig en Villa María. Saavedra se refiere, sin ambages, a una “guerra a la academia”:

La academia es el virtuosismo y la falsedad. No nos propone la actividad sino que nos impone residuos de la actividad ajena. La sobrestimación [sic] de la técnica —que está en el ápice de sus valoraciones— implica una actitud antivital, inmoral, por ende. Recobrar en contra de sus perniciosos efectos deformadores de la raíz humana, es deber de militancia (Saavedra, 1937, p. 14).

1 La figura de Antonio Sobral se encuentra estrechamente ligada a distintos proyectos pedagógicos de gran envergadura en el período de los gobiernos sabattinistas, que es el mismo que estamos considerando para este trabajo en general: 1936-1943. Notoriamente, Sobral fue designado director de la Escuela Normal Superior abierta en 1942, durante la gestión de Santiago Del Castillo.

El entusiasmo del educacionista con esta batalla lo empuja a afirmar la ausencia de intención copista en las obras infantiles de la exposición, algo garantizado por lo que califica como “el olvido de sí”, esto es, de su condición de artistas, en la labor docente de Puig y Lasansky. En respuesta a estos comentarios, las páginas del mismo periódico le dan lugar a Antonio Pedone, entonces director del Museo Provincial de Bellas Artes, quien se propone examinar las palabras de Monserrat, “dichas con tono polémico”, contra las escuelas y academias tradicionales, y los alegatos anti-academicistas del maestro Saavedra.

El argumento de Pedone se apoya sobre la certeza de que tanto Monserrat, a quien califica de *dilettante*, como Saavedra, han tomado partido en una falsa “guerra”, desconociendo el modo en que realmente funcionan los institutos, escuelas y academias de arte. Sostiene que se han dejado impresionar por la gravedad y solemnidad del término “Academia”, sin revisar los planes de estudio ni el funcionamiento de estas. De lo contrario, sostiene, sabrían que nunca la técnica es un fin en sí mismo en la enseñanza artística. Respecto de las influencias de los maestros, en cambio, señala que es algo inevitable y, para demostrarlo, se limita a analizar el caso del propio Lasansky y los grabados de sus alumnos y alumnas de Villa María:

La influencia nefasta que con su “tiranía y fórmula” ejerce la Academia sobre el alma del niño, destruyendo lo que en él hay de espontáneo, está palpable también en la exposición de la “Escuela Libre de Bellas Artes”. Basta un simple recorrido por la sala y detenerse en los grabados para que esta verdad surgiera a la vista, ya que, entre varios de esos grabados, y sobre todo en las xilografías, se notará con toda claridad la influencia, voluntaria o no pero de cualquier forma evidente, que ha ejercido el maestro sobre el alumno; y no se trata solamente de la factura o manera de hacer, se trata de algo más grave: del tema y del estilo, vale decir, de aquello que precisamente es lo más personal en cada artista. Esos grabados que indico son exactamente iguales en el tema, en el estilo y hasta en la falta de conocimiento técnico a lo del profesor Lasansky. ¿Entonces en qué consiste la tan cacareada libertad que se le debe dar al alumno? ¿Consiste esa libertad en no enseñarle, a no tener conocimientos [sic] de los instrumentos de los cuales tiene que valerse el artista para expresar? (Pedone, 1937, p. 12).

El director del Museo Provincial concluye que todos los elogios le caben a esta experiencia, si lo que se quería destacar era cómo despertar la vocación estética en la educación primaria.

En cambio, si lo que se pretendía era derivar de ella un ejemplo de cómo debía ser una “Escuela de Arte”, el resultado habría sido esa confusa impugnación de las dinámicas de enseñanza y aprendizaje artístico en la que habían caído tanto Monserrat como Saavedra.

Un vacío difícil de llenar: la enseñanza del grabado en la Academia

Lo cierto es que la Academia Provincial de Bellas Artes se encontraba entonces muy expuesta a las críticas en lo que se refiere a la enseñanza del grabado. Aunque la disciplina estaba prevista en el plan de estudios oficial, la cátedra se encontraba vacante, y esta situación se sostendría hasta casi finalizada la década de 1940. Aparentemente, la llegada de Lasansky había despertado expectativas respecto de que se inaugurase este espacio curricular², en vistas de lo cual la impugnación de su método por parte de Pedone se vuelve más significativa.

Además de las exposiciones individuales de Lasansky en Córdoba y Río Cuarto en 1936, rastreadas por Romano (2014), en 1937 Alberto Nicasio realiza en el salón Réflex su primera exposición individual de xilografías, técnica en la que (según su propio testimonio) se había formado de manera autodidacta³. En mayo de 1938 la ciudad de Córdoba asiste a otro hito en su historia del arte impreso, con la exposición conjunta de dos artistas radicados en Totoral, la escultora María del Carmen Portela y el xilógrafo belga Víctor Delhez⁴, en el Salón Blanco del

2 Esta referencia aparece en varias fuentes, acaso la más temprana sea la carta enviada por Víctor Manuel Infante, entonces presidente del Centro de Estudiantes de Bellas Artes, a su amigo Ernesto Soneira, becario de la provincia en París, comentándole tanto que Lasansky, Puig y Aguilera serían profesores en la Escuela de Villa María, como que el primero se haría cargo de la cátedra de grabado en la Academia, aunque esto último no estaba confirmado (Infante, V. M., (1 de abril de 1937), Carta a Ernesto Soneira conservada en el Archivo Soneira-Linossi).

3 Respecto de los avatares de la formación de Nicasio como xilógrafo, nos remitimos a Romano (2019).

4 Santiago Monserrat dedica sendos artículos a ambas exposiciones (la de Nicasio en 1937, y la de Delhez en 1938), ambos publicados en el diario Córdoba. En el primero, relaciona la obra de Nicasio con las premisas del Realismo Mágico del crítico alemán Franz Roh, autor de un difundido libro del mismo nombre. La exposición de Delhez, en cambio, despierta alguna polémica y reflexión en torno de la autonomía del grabado respecto de la literatura y de la pintura (el propio artista sostiene que la disciplina está llamada a hacer, figuradamente, “literatura”), cuestión de la que se ocupan tanto Monserrat como Oliverio De Allende en su crítica para La Voz del Interior. Este último sostiene, no obstante, que “esta exposición señala un momento extraordinario de nuestra cultura artística” (De Allende, 1938, s/p). Agradezco a Silvia Dolinko por facilitarme el acceso a las fuentes referidas a la exposición de Víctor Delhez.

Ministerio de Obras Públicas. Estos antecedentes nos permiten contextualizar una inquietud que despunta en el marco del Salón del Centro de Estudiantes de Bellas Artes de septiembre de ese año.

Este cuarto salón estudiantil es reseñado por *La Voz del Interior* (14 de septiembre de 1938) que se ocupa de “algunos valores dignos de comentarios” (p. 9) en la exposición. Sin embargo, el o la cronista advierte que, entre las más de cien obras incluidas, hay solo un expositor en grabado. Se trata de Nicanor Pavón Villarreal, quien presentaba un buen trabajo, aunque no se especifica en qué técnica (La muestra de los alumnos de Bellas Artes destaca algunos valores dignos de comentarios, 1938). En un loable gesto de empeño periodístico, un día después el mismo diario publica una entrevista con el director de la Academia, Francisco Vidal, en la que se le pregunta sin rodeos por qué el grabado está tan pobremente representado en el Salón. El pintor aduce que la institución carece, por una parte, de una prensa para la impresión de xilografías y aguafuertes, y aclara además que no hay profesores en la especialización. Agrega que ha informado esta situación a las autoridades superiores, a raíz de lo cual obtuvo el compromiso del entonces gobernador, Amadeo Sabattini, para remediarla (El director de la Academia de Bellas Artes, tiene muy buena impresión del salón, 1938). Como se indicó, artistas capacitados para ocupar la cátedra en Córdoba no faltaban. Es justamente la progresiva consagración, tanto local como nacional e internacional de estos artistas, lo que explica la creciente inquietud por la ausencia del grabado en el trayecto formativo de la academia.

Tanto Lasansky como Delhez y Nicasio obtuvieron sendas distinciones en el XXIX *Salón Nacional de Bellas Artes* (SNBA), en el cual el mismo Francisco Vidal se desempeñó como jurado por parte de la Comisión Nacional de Bellas Artes⁵. Lasansky se consagra con el Primer Premio adquisición al Grabado con su puntaseca *Canción de cuna*, Delhez recibe el Premio Extranjeros por su *Danza macabra N°1* y Alberto Nicasio el Premio “Laura Barbará de Díaz” por su xilografía *Alrededores de Córdoba*. Cada uno de estos tres artistas consolidó un ámbito específico de actuación, en los cuales no colaboraron entre sí, aunque fueron consocios (hasta la partida de Delhez primero, y de Lasansky después) en la Asociación de Pintores y Escultores de

5 Respecto de los efectos ostensibles de las participaciones de Vidal como jurado del SNBA sobre la premiación de artistas de Córdoba en este período, nos remitimos a Alderete (2019), en particular al Capítulo 1 (“Agrupaciones de artistas en Córdoba, un espacio cultural”). Además de estos grabadores, en la misma edición de 1939, Manuel Coutaret y Roberto Viola obtienen premios en la categoría pintura.

Córdoba⁶. Es justamente esta agrupación la que, con la determinación propia de la autogestión de artistas, resolverá por su cuenta los dos obstáculos mencionados por Vidal: la falta de prensa y la de docentes.

El Taller Libre de Grabado como infraestructura alternativa

La Asociación de Pintores y Escultores (APE) se conforma como tal en agosto de 1938, luego de disolver el vínculo de filial que hasta ese momento había tenido con la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Desde sus inicios, la agrupación había materializado sus reuniones en torno a una “peña” y un Taller Libre de Croquis que a lo largo de 1939 sería el ámbito de preparación para la mayoría de las y los artistas que participaron en el concurso por las becas de perfeccionamiento artístico en el extranjero⁷. En el ínterin, la APE, cuyo presidente era Roberto Viola, estableció un vínculo fructífero con el Círculo de la Prensa de Córdoba, y ambas entidades ocuparon un amplio local en la planta alta de San Martín 60 entre junio de 1939 y los primeros meses de 1942.

No es de extrañar, por lo tanto, que en el contexto de ese trabajo en colaboración se haya adquirido una prensa antigua, descartada por el taller litográfico de Miguel Marot, quien la había traído de Barcelona en 1910 (Más de cien años tiene la prensa del Taller de Grabado de los plásticos, 1939). Una vez “descubierta” la prensa por Nicasio, la APE decide que el Taller de Croquis le ceda su espacio dos días a la semana a una nueva iniciativa, el Taller Libre de

6 Podría señalarse que los intercambios con distintas instituciones cuyanas, propiciados en parte por la actuación de la Asociación de Pintores y Escultores, son elementos que gravitaron en esto: tanto Lasansky como Nicasio realizan exposiciones y cuantiosas ventas en varias ciudades mendocinas y puntanas, mientras Delhez se radica definitivamente en Luján de Cuyo cuando acepta la cátedra que le ofrecen desde la recién creada Universidad Nacional de Cuyo. En 1943 Lasansky, como es sabido, recibe una beca y viaja a Nueva York, donde se integra al Atelier 17 dirigido por Stanley Hayter (Romano, 2014; Dolinko, 2012), para finalmente radicarse en Iowa.

7 El concurso, que se sustanció en agosto de 1939, se realizaba cada tres años y otorgaba dos becas (una para la categoría pintura y otra para escultura) para hacer una experiencia formativa fuera del país. Respecto de la relevancia de estas becas, sancionadas por ley provincial en 1922, para la historiografía del arte de Córdoba, nos remitimos al trabajo de Romina Otero (2017).

Grabado⁸. Su director, como se dijo, sería este prominente xilógrafo, acompañado por Juan Carlos Pinto, quien se encargaría de enseñar las técnicas sobre metal: aguafuerte y punta seca. La APE anuncia que su taller venía a llenar un vacío en el aprendizaje de las y los jóvenes plásticos, y no deja de subrayar una y otra vez que la oferta es única en su tipo en Córdoba.

Según lo que Nicasio comenta en la entrevista que le hace *La Voz del Interior*, el taller estaba destinado a asociadas y asociados de la APE. En ese grupo se incluirían, sin duda, sus “aspirantes”, entre quienes se contaban las y los integrantes del Centro de Egresados de Bellas Artes⁹ y (probablemente) una parte de las y los estudiantes de la misma academia: el taller “ha despertado un pronunciado interés” entre “los muchos que desean conocer los secretos de la técnica de esta importante rama de las artes plásticas” (Más de cien años tiene la prensa del Taller de Grabado de los plásticos, 1939).

En la misma entrevista, Nicasio señala que históricamente el grabado había sido secundarizado, lo cual veía reflejado en los planes de estudio de las academias y en los premios destinados a la disciplina en los salones oficiales. Insiste, asimismo, en que había algo anónimo y poco lucido en las labores del arte impreso, y que esa percepción se revertía de a poco, a partir de la incorporación de ilustraciones para obras literarias en ediciones de lujo, práctica que veía en expansión en Francia,

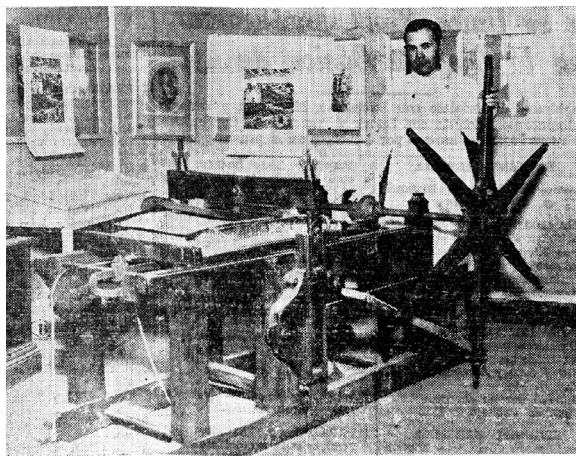


Imagen 1: Frente a la vieja prensa litográfica (1939).
La Voz del Interior.

8 Alberto Nicasio era una figura destacada dentro de la APE: no solo era vocal de la Comisión Directiva, sino que también se había postulado para competir con Roberto Viola por la presidencia en abril de 1939. En los años sucesivos sería tesorero, nuevamente vocal, protesorero y vicepresidente en 1944. En 1945 fue el delegado de la asociación en la efímera Comisión Provincial de Cultura que alcanzó a funcionar durante la intervención de Juan Carlos Díaz Cisneros.

9 Esta agrupación se reunía los lunes en el local de la APE. En 1939 estuvo presidida por Enrique Mónaco y entre sus integrantes se contaba el omnipresente Víctor Manuel Infante.



Imagen 2: Pinto, J. C. (1939). Sin título [linóleo]. Córdoba, Argentina. Ilustración de cubierta del *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* (número 1).

Inglaterra y Polonia, principalmente¹⁰. Como señala Dolinko (2012), hasta mediados del siglo XX el grabado de ilustración, también llamado “arte del libro”, fue la vertiente más alentada desde los talleres y escuelas oficiales en el país. Este rasgo determinó algunas características formales, tales como el pequeño formato, la monocromía y los contenidos narrativos que, en lo inmediato, se verifican en las obras que en el período consagran a Lasansky, Nicasio, Delhez y Pinto¹¹.

Entre 1939 y 1940 se publican los dos primeros números (y acaso los únicos) del *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores*. El primero fue ilustrado en la tapa por un linóleo de Pinto, y

10 En 1938 Losada había editado la biografía poética de Víctor Delhez, de Fernando Diez de Medina, profusamente ilustrada con varias series de xilografías del artista, dedicadas a distintas obras literarias: *A dreamers tale* de Lord Dunsany, *Las flores del mal* de Baudelaire, *Crimen y castigo* de Dostoievski, y una larga serie dedicada a los Evangelios, de la cual se conservan varias estampas en los museos municipal y provincial de Córdoba. En poco tiempo, el propio Nicasio se volvería un importante referente de esta práctica, con sus ilustraciones para *La tierra purpúrea* de Guillermo Hudson, *Niobe* de Jorge M. Furt, *Adonais* de Percy B. Shelley y *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, por mencionar solo las editadas en la década de 1940.

11 El aguafuertista Oscar Meyer, cuya obra está dedicada al paisaje urbano, tuvo una notoria actividad artística en el período, sin embargo, rara vez es tenido en cuenta en los debates en torno a la enseñanza del grabado. Esto indica que la disputa no tenía que ver con una cuestión meramente técnica, sino más bien con un doble interés en fundar espacios hasta entonces inéditos en la ciudad e indagar en ciertas exploraciones formales que se verían de manera más acusada en los artistas mencionados arriba. En el mismo sentido, Laura del Carmen Bustos Vocos, quien fuera alumna de Nicasio en el período, sostiene que tanto en su taller particular como en el de la Escuela Normal Superior los tacos xilográficos no se copiaban con prensa sino con cuchara, lo que acaso explique la desconcertante propuesta de fundar un taller de xilografía utilizando una prensa litográfica (comunicación personal, 23 de octubre de 2016).

el segundo por una xilografía de Nicasio. El director del taller colaboró en cada número con su columna titulada “Algo sobre la xilografía”, donde además de las consabidas recomendaciones técnicas, establece una relación bastante original entre los recursos que la xilografía ofrece al “artista moderno” y el clima apropiado de Córdoba para su desarrollo: el grabador observa que, desde los muros de los viejos templos hasta la fisonomía de la ciudad, la topografía del paisaje y la forma de las pencas y las pitas, la ciudad prácticamente exige ser interpretada mediante esta técnica (Nicasio, 1939). Pinto, por su parte, colabora con un artículo sobre lo poético en el grabado que alerta sobre los peligros del exceso de oficio en la disciplina. Sostiene que, a diferencia de la pintura, este defecto es difícil de disimular en el arte impreso, y justamente por eso, su materia plástica debe lograr un máximo de belleza con un mínimo de recursos. Es un alegato a favor del despliegue de lo imaginativo, un argumento que ve en los recursos de las distintas técnicas del grabado las posibilidades más “naturales” para elaborar “esa atmósfera de ensueño, ese misterioso aliento onírico de un mundo irreal y fantasmagórico, tan codiciados por las novísimas corrientes pictóricas que han sabido entrever —o rever— la belleza irresistible de lo mágico” (Pinto, 1940, p. 2). Como lo había propuesto Monserrat al escribir sobre las xilografías de Nicasio, también aquí la clave de un realismo mágico o post-expresionismo impregna la forma en que se valora el grabado local, como un momento particular de lo moderno¹².

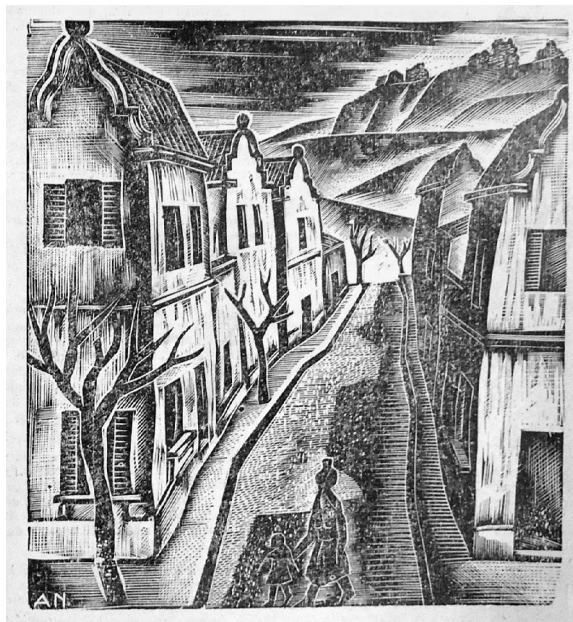


Imagen 3: Nicasio, A. (1940). *Barrio obrero* [xilografía]. Córdoba, Argentina. Ilustración de cubierta del *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* (número 2).

¹²Para una consideración más pormenorizada de la recepción del realismo mágico de Franz Roh en Córdoba, especialmente en el contexto de la APE, nos remitimos a Alderete (2019).

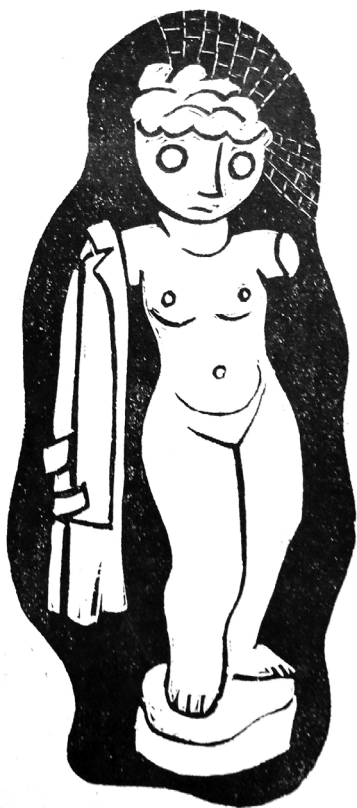


Imagen 4: Pinto, J. C. (1939). Sin título [viñeta al linóleo].
En *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores*
(número 1), p. 3. Córdoba, Argentina.

Pinto fue también el encargado de realizar pequeñas viñetas al linóleo intercaladas con los artículos, entre las que podemos destacar la de un xilógrafo en plena tarea y una figurilla de Afrodita de Cnido, evidentemente olvidada en un rincón, sobre la que se formaron telarañas y alguien ha colgado un abrigo. La figurita alusiva a la escultura clásica griega, marginada en el taller, parece diferenciar este Taller Libre de la institución artística ya establecida (la “grave y solemne Academia”, como se mofa Pedone). Vemos allí la voluntad de constituir una infraestructura alternativa que, además de hacer a la identidad pública de la formación, modifica las relaciones sociales existentes en el espacio del arte¹³.

¹³ En su análisis de las formaciones culturales, Raymond Williams (2015, p. 59) considera los distintos tipos de relaciones externas de las agrupaciones (de especialización, de oposición o alternativas), siendo el rasgo más notorio de las últimas el hecho de que aportan los medios alternativos para la producción cuando consideran que las instituciones existentes tienden a excluirlas (como sería aquí el caso del taller de grabado). Al establecer una infraestructura alternativa, la agrupación se vale de ella para consolidar su presencia o su identidad pública.

Córdoba, centro del grabado. La paradoja

Así como el taller de la APE, también Lasansky se mantenía por la senda de los espacios alternativos con la Escuela de Manualidades Amadeo Autcher en Córdoba capital, donde seguía formando niñas y niños en distintas técnicas artísticas. Los resultados fueron tan auspiciosos que uno de sus educandos villamarienses, Alberto Ramos, fue admitido en la misma edición del XXIX SNBA con tan solo trece años (Un niño cordobés expuso un grabado en el Salón Nacional de Artes Plásticas, 1939). El reconocimiento de Lasansky crece, además, ante la crítica, el mercado y los salones en distintas ciudades argentinas, y ante las visitas internacionales que incluso compran sus estampas en exposiciones o en las frecuentes visitas a su estudio. Así lo sorprende la prensa, según gusta presentarlo en los artículos, "en medio de la baraúnda de los aguafuertes y xilografías" (A propósito del próximo salón nos habla Mauricio Lasansky, 1940, p. 9), para pedirle su opinión sobre la enseñanza del grabado en Córdoba y, de manera más específica, sobre el reglamento del recién instaurado Salón Municipal de Bellas Artes.

El o la cronista le pregunta por la distribución de premios prevista en el reglamento¹⁴, ante lo cual el grabador "suspende su labor, tirando los buriles sobre la mesa de trabajo" (1940, p. 9), para lamentar que en este nuevo salón se reproduzca la histórica división entre artes mayores y menores.

Ese concepto unilateral ha determinado un total abandono de parte de las instituciones artísticas en cuanto al fomento y enseñanza del grabado, que aparece como algo secundario en el orden de sus preocupaciones. Y esto, a pesar de que Córdoba ha sido objeto de emulaciones singularmente significativas. Recuérdese que en el último salón nacional han sido discernidos tres premios a artistas locales del grabado. Ello prueba que existe un movimiento en tal sentido. Por qué no fomentarlo? (A propósito del próximo salón nos habla Mauricio Lasansky, 1940, p. 9).

¹⁴ El reglamento del salón se publica el 29 de junio de 1940, aunque finalmente la primera edición del certamen tiene lugar en julio de 1941. El artículo 24 establece que tanto en la categoría pintura como en escultura habrá un primer premio de \$1000 (mil pesos), un segundo premio de \$700 (setecientos pesos) y un tercer premio de \$400 (cuatrocientos pesos) cada uno, mientras en la categoría de grabado se instituyen dos premios idénticos de \$150 (ciento cincuenta pesos) cada uno. Como todos los premios eran adquisiciones, en caso de que las obras expuestas tuvieran un valor mayor al del premio, estas quedaban fuera de concurso (El primer Salón de Pintura y Escultura de Córdoba se realizará el 17 de agosto, 1940).

En julio de 1941 el artista es doblemente galardonado. En Rosario recibe el Primer Premio al grabado por su puntaseca *El presagio*, ocasión que *La Voz del Interior* aprovecha para recordar que en Córdoba el artista dirige una Escuela de Manualidades, “mientras la Academia Provincial de Bellas Artes con todos sus títulos no ha podido —todavía— hacer lugar para su recia personalidad” (Primer premio al grabado ganó en Rosario, Lasansky, 1941, s. d.). En el Salón Municipal de Córdoba se le acuerda un reconocimiento análogo, al cual renuncia en virtud de que considera que el valor de su obra era mayor al del premio¹⁵. Sin lugar a dudas, el gesto es interpretado como una defensa de la jerarquía del grabado. El argumento de que la ciudad acusaba un movimiento dentro de esta disciplina se ve reforzado cuando, en septiembre de ese mismo año, se le acuerda a Alberto Nicasio el Primer Premio de Grabado en el SNBA por su tríptico *Hornos de cal*. Córdoba era, nuevamente desde la perspectiva de *La Voz del Interior*, un centro del grabado, porque “a pesar de no contar la enseñanza oficial de bellas artes, con una asignatura como ésta, en sus planes de estudio, se ha tenido la suerte de contar con artistas de talento que han (...) formado el ambiente” (Tres artistas de Córdoba han sido premiados en el Salón Nacional de Bellas Artes, 1941, s. d.). Este ambiente tendría que ver, según el periódico, con la formación de nuevos valores en xilografía en el Taller Libre de Grabado de la APE, donde se lo referenciaba a Nicasio en ese momento.

Una escuela popular de grabadores

Las destacadas figuras de Nicasio y Lasansky, entre las que sin dudas habría cierta competencia profesional, no parecen colaborar entre sí por la formación de una escuela o movimiento de grabadores en Córdoba, pero tampoco dejan entrever un claro antagonismo. Acaso bajo el resguardo de sus distintas especialidades, y porque sus ámbitos de influencia estaban bien diferenciados, en ningún momento aparecen como personalidades contrapuestas. Ambas convergen en ciertos contactos y afinidades con el ámbito anglosajón: Lasansky más vinculado con las visitas estadounidenses, de manera notoria con la llegada de Waldo Frank primero y Francis Taylor después, mientras Nicasio aparece más cercano a la Asociación

¹⁵ En rigor, Lasansky argumenta que su obra estaba fuera de concurso, tal como preveía el reglamento en caso de que el o la artista declarase que su obra valía más que los premios estipulados (Mauricio Lasansky renuncia al premio que le acordaran, 1941).

Argentina de Cultura Británica, que comenzaría a organizar exposiciones y apoyar ediciones de autores británicos ilustradas por el xilógrafo.

Una seguidilla de eventos de este tipo ocasiona un comentario publicado en la página seis de *La Voz del Interior* en el que, una vez más, el periódico vuelve sobre esa vacante que tanta tinta hacía correr:

...a pesar de tener Córdoba grabador tan singular como Lasansky, Pinto, Nicasio y otros no existe entre nosotros escuela dedicada a la enseñanza del grabado. En el plan de estudios de la Academia Provincial de Bellas Artes existe la cátedra, pero la enseñanza no se imparte. Y los grabadores se forman así por su propio esfuerzo, a puro entusiasmo y capacidad sin tener a su alcance la posibilidad de formar alumnos que en el futuro mantengan el prestigio conquistado (Los grabadores y la enseñanza del grabado, 1942, p. 6).

Esta era la página donde habitualmente se publicaba la nota editorial y otros comentarios o reflexiones que concluían, como en este caso, en pedidos específicos a las autoridades de gobierno: la organización de una escuela popular de grabadores, con “una orientación formal hacia lo típico, regional y característico” (1942, p. 6). La propuesta daba por descontada la colaboración de estos artistas, de quienes se esperaba que facilitaran sus talleres y herramientas de trabajo.

El periódico vuelve sobre el tema tan solo cuatro semanas después, en un intento de “aprovechar” la contingencia de que se postergase la discusión del proyecto de presupuesto del año siguiente, señalando la urgencia de que los “cotizados” grabadores de Córdoba encuentren los medios para “hacer escuela” en la ciudad. Este último artículo tiene varias consideraciones de interés. Por un lado, la insistencia en el carácter popular de la iniciativa, que tomaría fuerzas no solo de su “material humano” sino del medio ambiente, la naturaleza, la tradición, la historia y las costumbres de Córdoba (Creación de una escuela popular de grabadores, 1942). En rigor, durante el sabattinismo hubieron varias experiencias en este sentido, tal como lo han apuntado Rocca y Romano (2017), quienes identifican en este período un acuerdo entre diferentes agentes del espacio del arte en torno de una “concepción de la cultura como patrimonio social” (p. 251). En esta propuesta particular, lo distintivo era el hecho de que su punto de partida fuera una omisión de la Academia Provincial de Bellas Artes. Por otra parte, *La Voz del Interior* sugiere la comparación entre esa posible escuela popular y los orígenes de la Escuela Provincial de Cerámica, el proyecto que Fernando Arranz había iniciado en Córdoba y que

había sido virtualmente desmantelado por la migración de su cuerpo docente a Buenos Aires, principalmente. Finalmente, la tercera consideración tiene que ver con la mentada imagen de la Academia Provincial como el espacio de lo solemne:

En realidad no será una innovación, por cuanto la enseñanza del grabado forma parte como hemos dicho del plan de la Academia Provincial de Bellas Artes, aunque no se imparta por no haberse creado y provisto la cátedra correspondiente. Pero hacerlo de esta manera no sería lo atinado desde que lo verdaderamente interesante es la escuela popular, accesible al común de las gentes y realizada con sentido de escuela-taller, sin encorbatamientos, sin solemnidad, su matrícula paga y aun con provisión gratuita de los materiales de trabajo que sean necesarios (Creación de una escuela popular de grabadores, 1942, p. 6).

52

Como se ha dicho arriba, este período cierra con la partida definitiva de Lasansky a Estados Unidos, donde efectivamente “haría escuela”, como reconstruye Dolinko (2012), y con la apertura del Taller de Grabado de la Escuela Normal Superior, ámbito donde se consolida la labor escolanovista de Nicasio, antes de su ingreso como docente a la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba en los albores de la década del cincuenta (Rocca, 2018). Sin dudas, el debate por la enseñanza del grabado en Córdoba habría tenido sus orígenes en una densa disputa en torno de la cátedra, y se desplegaba una y otra vez ante la perspectiva de que se estableciera un reconocimiento estable a la disciplina en los salones, las becas, los magisterios y las editoriales. Acaso por esa inestable infraestructura sociocultural, la apuesta por especializarse en las técnicas gráficas retribuía en el reconocimiento a la singularidad de esas imágenes, donde lo tradicional y lo nuevo intercambiaban recursos y posibilitaban discursos sobre lo moderno.

Coda

La enseñanza del grabado ha sido, en el período, una pregunta persistente y, en ocasiones, atravesada por gestos de antagonismo con la Academia. Las tentativas por establecer ámbitos específicos, y la preocupación por retener a sus figuras de referencia con ocupaciones genuinas en Córdoba, tuvieron resultados dispares: algunas emigran ante mejores posibilidades de

desarrollo en otras ciudades o países, mientras otras asisten a la creación de instituciones que les ofrecen posibilidades de experimentar con la técnica y los lenguajes.

Uno de los rasgos que definen el devenir del arte moderno en Córdoba es su carácter constructivo, una tendencia que, como sugiere Gorelik (2003), contrasta con los más reconocidos movimientos de la vanguardia en Europa Occidental porque se orientó a instituir nuevos espacios para el arte antes que a destruirlos. Esta consideración nos permite historizar la serie de episodios vinculados con la enseñanza del grabado en Córdoba, relacionando las instancias de consagración de las formas artísticas modernas con las tentativas de institucionalización de la disciplina (o de formación de “una escuela”, como se esperaba entonces) en la ciudad.

Bibliografía

- Alderete, A. S. (2019). *La Asociación de Pintores y Escultores de Córdoba: arte moderno, emprendimientos institucionales y compromiso social entre 1937 y 1945* [tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. Recuperado de <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/16506>.
- Dolinko, S. (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa.
- Gorelik, A. (2003). Notas sobre la actualidad de la vanguardia. En Centro Cultural Rector Ricardo Rojas. *Vanguardias argentinas* (pp. 135-139). Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Otero, R. (2017). *Artistas en tránsito: viajes, tradición y renovación en las artes plásticas de Córdoba durante los años '20*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. Recuperado de <https://ediciones.unq.edu.ar/516-artistas-en-transito.html>.
- Rocca, M. C. (2018). *Artistas y reformistas en la cultura de Córdoba (1933-1943)*. Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Rocca, M. C. y Romano, C. (2017). Las artes visuales y la ciudad de Córdoba durante el sabatinismo. Debates acerca de la autonomía artística y comunal (1937-1943). *Avances*, (26), pp. 247-260. Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.
- Romano, C. (2014). Mauricio Lasansky. *Proyecto Culturas Interiores. Un archivo de la cultura de Córdoba* [proyecto de investigación]. Recuperado de <https://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar/consulta.php?p=1WFRDJUV5A22>.
- Romano, C. (2017). El arte nuevo de Mauricio Lasansky: contextos de su producción artística inicial. *Separata* (Segunda época), (20). Recuperado de <http://ciaal-unr.blogspot.com/>.
- Romano, C. (2019). Alberto Nicasio Laserre. *Proyecto Culturas Interiores. Un archivo de la cultura de Córdoba* [proyecto de investigación]. Recuperado de <https://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar/consulta.php?p=BWFZDJFT5ID2>.
- Williams, R. (2015). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

Fuentes

Se inauguró la muestra de la Escuela Libre de B. Artes de Villa María (1937, 11 de noviembre). Córdoba, p. 9.

La muestra de los alumnos de Bellas Artes destaca algunos valores dignos de comentarios (1938, 14 de septiembre). *La Voz del Interior*, p. 9.

El director de la Academia de Bellas Artes tiene muy buena impresión del salón (1938, 15 de septiembre). *La Voz del Interior*, s. d.

Más de cien años tiene la prensa del Taller de Grabado de los plásticos (1939, 16 de agosto). *La Voz del Interior*, p. 9.

Un niño cordobés expuso un grabado en el Salón Nacional de Artes Plásticas (1939, 27 de octubre). Córdoba, segunda sección, p. 1.

El primer Salón de Pintura y Escultura de Córdoba se realizará el 17 de agosto (1940, 29 de junio). *La Voz del Interior*, p. 9.

A propósito del próximo salón nos habla Mauricio Lasansky (1940, 29 de julio). *La Voz del Interior*, p. 7.

Primer premio al grabado ganó en Rosario, Lasansky (1941, 3 de julio). *La Voz del Interior*, s. d.

Mauricio Lasansky renuncia al premio que le acordaran (1941, 6 de julio). *La Voz del Interior*, s. d.

Tres artistas de Córdoba han sido premiados en el Salón Nacional de Bellas Artes (1941, 12 de septiembre). *La Voz del Interior*, s. d.

Los grabadores y la enseñanza del grabado (1942, 22 de agosto). *La Voz del Interior*, p. 6.

- Creación de una escuela popular de grabadores (1942, 3 de octubre). *La Voz del Interior*, p. 6.
- De Allende, O. (1938, 11 de mayo). Los grabados de Víctor Delhez. *La Voz del Interior*, s. d.
- Nicasio, A. (1939). Algo sobre la xilografía. *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores*, (1), p. 4.
- Pedone, A. (1937, 25 de noviembre). En torno a los comentarios de la muestra artística infantil. *Córdoba*, p. 12.
- Pinto, J. C. (1940). Lo poético en la pintura y el grabado. *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores*, (2), p. 2.
- Saavedra, C. L. (1937, 12 de noviembre). En torno a la muestra artística infantil. *Córdoba*, p. 14.

Cómo citar este artículo:

Alderete, A. S. (2021). Cátedra, taller libre, escuela popular: tentativas de enseñanza del grabado en Córdoba (1936-1943). *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33491/version/37305>.